

[Version classique](#)



- [2780 livres](#)
- [54 éditeurs](#)
- [auteurs](#)



## Presses universitaires de Rennes

[Apollon : de l'arc à la lyre](#)

[Quelques formes chorales chez Aristophane : adresses aux dieux, mim...](#)

### **Chanter les dieux**

|  
Pierre Brulé

,  
Christophe Vendries

### **Le Dieu musicien**



Rechercher dans le livre

[Table des matières](#)

[Citer Partager](#)

## Esthétique musicale du péan à travers l'exemple des *Hymnes delphiques à Apollon*

Annie Bélis

p. 97-113

[Texte](#) [Notes](#) [Auteur](#)[Illustrations](#)

### Texte intégral

1 Dans ses sanctuaires de Délos et de Delphes, c'était le péan qui, par excellence, « chantait le dieu » Apollon. Dès l'époque hellénistique, il était devenu d'usage que tout ποιητής ! venu prendre part à un concours régulier ou donner récitals ou ἐποιεξεις ! (prestations qui étaient rétribuées), composât avant son départ, à titre gracieux, un péan εἰς τὸν θεόν. C'est ce que font apparaître des documents épigraphiques en nombre appréciable, qu'il s'agisse du texte même de ces péans précédé de leur intitulé ou des décrets honorifiques qui commémorent l'événement. Ils donnent parfois quelques indications, précieuses pour nous, sur les conditions dans lesquelles la fête s'est déroulée.

2 En ce qui concerne Delphes, les documents les plus significatifs et les plus instructifs sont naturellement les « partitions » de deux péans solennels gravées sur la face sud du Trésor des Athéniens (figure 1) en 128 av. J.C., – documents uniques en leur genre, parce qu'ils sont les seuls qui nous permettent de juger sur pièces de ce que pouvait être le péan en tant que genre

musical, sous sa forme complète (intitulé, texte poétique et musique, contexte historique et politique).

3 Sans traiter du péan en général, je m'intéresserai aux deux aspects essentiels de ces textes, dans leur spécificité, c'est-à-dire en tant qu'inscriptions et en tant qu'œuvres musicales, en les rattachant également à des facteurs plus historiques, liés à leurs contextes, qui sauf exception, restent inconnus pour le reste de nos partitions antiques : quels artistes les ont composées et dans quelles circonstances on-elles été jouées ? Il s'agira de déterminer par ce biais ce que pouvaient être les péans en tant que forme poétique et musicale mais de définir aussi la portée politique de ces deux œuvres. Je m'intéresserai pour ce faire à leur échelle musicale, à leur rythme, leur mélodie, et, pour finir, à leurs thèmes, de manière à les comprendre en fonction de l'esthétique de leur temps.



[Agrandir Original \(png, 4,5M\)](#)

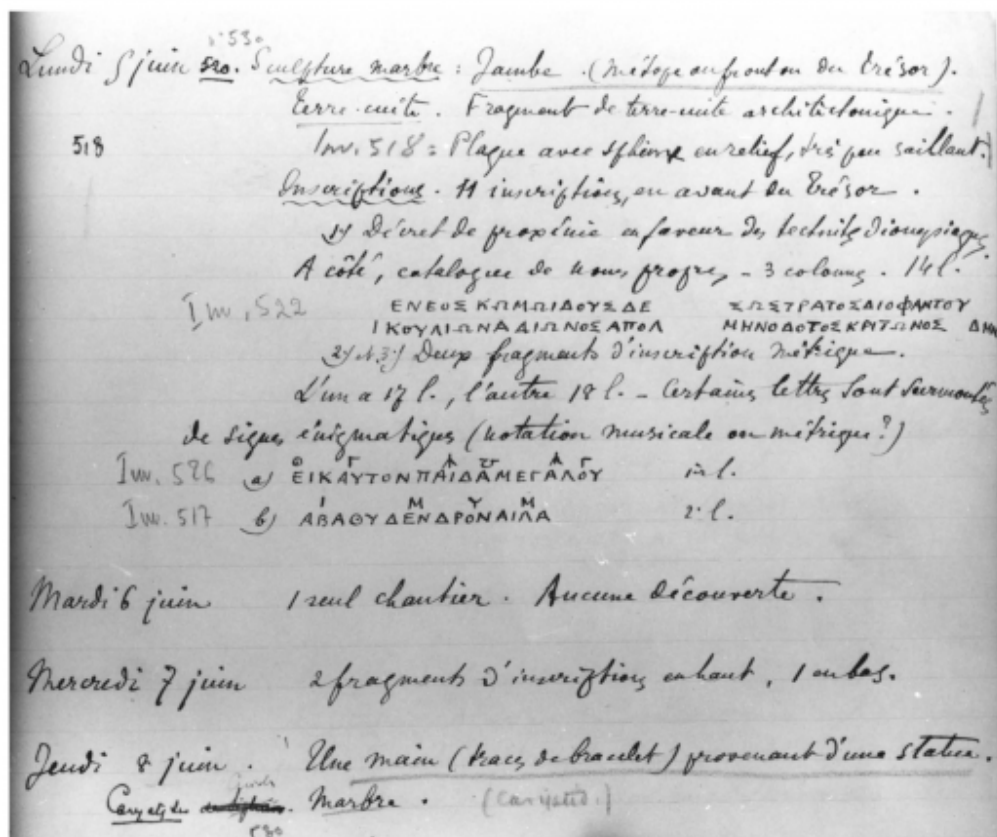
Figure 1

## Les péans delphiques comme inscriptions

4 En date du 5 juin 1893 (figure 2) furent découverts « en avant du Trésor des Athéniens<sup>1</sup> » les fragments de onze inscriptions, dont certaines étaient relatives aux Technites dionysiaques et dont les deux blocs – inv. 526 et inv. 517 – sont décrits dans le *Journal de la Grande Fouille* comme « deux fragments d'inscription métrique » (notons ce singulier) : « L'un a 17 l., l'autre 18 l. Certaines lettres sont surmontées de signes énigmatiques (notation musicale ou métrique ?) ».

Vient ensuite le relevé (partiellement fautif) de la deuxième ligne de chaque bloc. Dans les mois qui suivirent, d'autres fragments furent mis au jour. L'ensemble fut publié quelques mois plus tard par Henri Weil et Théodore Reinach dans le *Bulletin de Correspondance Hellénique*<sup>2</sup>. Trop vite, en réalité, parce que le mercredi 23 mai 1894 apparaissaient successivement un « grand fragment d'hymne avec des notes musicales » puis, le samedi 26 juin et le 1<sup>er</sup> août, lors du déblaiement de la Voie Sacrée, trois autres importants fragments en notation instrumentale<sup>3</sup>.

5 Ces nouvelles trouvailles conduisirent Weil et Reinach à remanier entièrement leur première publication, devenue caduque puisqu'on se trouvait bel et bien en présence de deux partitions et non pas d'une seule, dont la musique était, dans l'une, notée en signes vocaux, et dans l'autre, en signes instrumentaux<sup>4</sup>.



[Agrandir Original \(png, 2.2M\)](#)

Figure 2

6 La découverte fit sensation. Reinach parla avec lyrisme de « la bibliothèque musicale de Delphes ». Pour la première fois, on était en mesure de lire la musique de deux péans à Apollon de grande ampleur correspondant à peu près à une vingtaine de minutes de musique : l'hymne en notation vocale comportait à l'origine quatre strophes, dont la dernière est malheureusement très mutilée, et le second, neuf strophes suivies d'un προσόδιον en mètre glyconien.

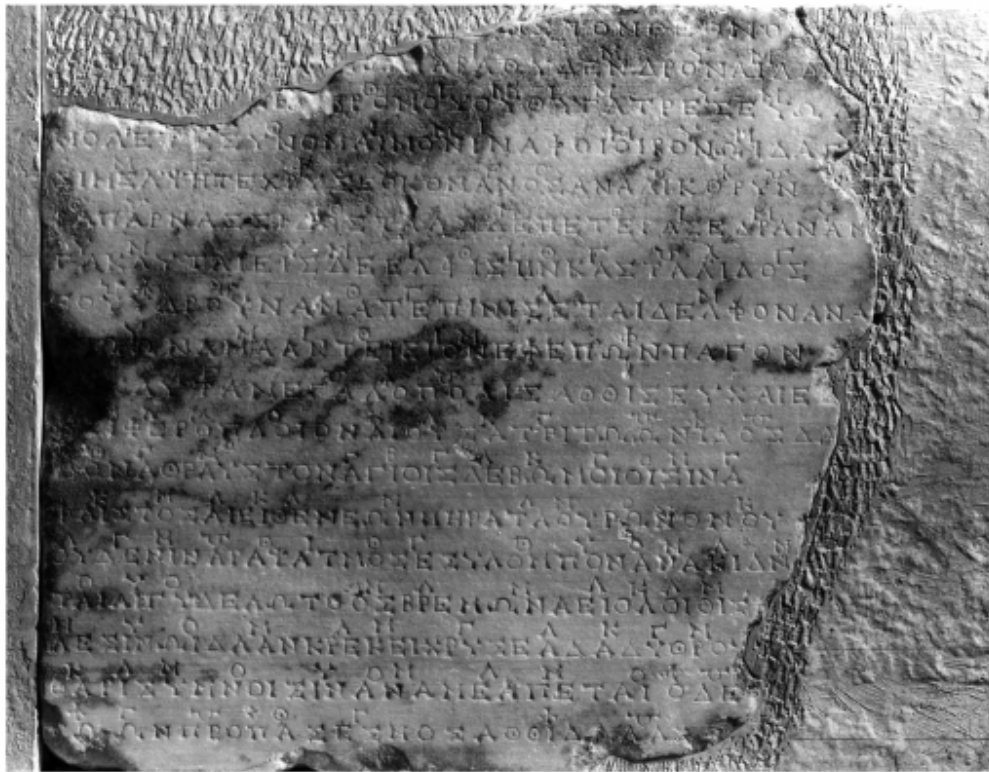
7Quelle était leur date ? On les avait d'abord attribuées au ποιητής athénien Cléocharès, fils de Bion, honoré vers 230-225 av. J.C. par un décret de la ville de Delphes pour avoir « écrit pour le dieu un air de procession, un péan et un hymne<sup>5</sup> » qui fut chanté par les enfants de Delphes et que l'instructeur du chœur du sanctuaire fit interpréter chaque année par la suite<sup>6</sup>. Pomtow réfuta très vite cette attribution : non seulement l'écriture des hymnes musicaux invitait à une date plus tardive, mais surtout les partitions n'avaient pas été exécutées par un chœur d'enfants mais, comme l'indiquent leurs textes, par « l'essaim tout entier des Technites » dionysiaques athéniens.

8La question de la date fut bientôt partiellement tranchée. En 1913, Gaston Colin établit que la première ligne de chaque inscription était en fait l'intitulé et restitua le nom de l'auteur du deuxième péan : Λιμήνι [οςΘ]οίνου<sup>7</sup>. Il était nommé en effet dans le décret n° 47 parmi les Technites dionysiaques de l'Attique qui avaient pris part aux festivités de la Pythaïde de Dionysios, en 128-127 av. J.-C.<sup>8</sup>. On considéra que le premier péan avait été écrit par un poète anonyme lors de la Pythaïde précédente, celle de Timarchos, en 138-137<sup>9</sup>. Cette chronologie resta admise jusqu'en 1986. Pour quelle raison répugnait-on à leur attribuer la même date ? En raison du qui figure dans le second intitulé, et qui semblait imposer de placer plus tôt la composition du premier hymne – mais qui indique au contraire que les deux œuvres sont indissociables, comme je l'ai montré depuis<sup>10</sup> : [Πα] ἰὰν δὲ καὶ π[ρονό]διον εἰς τ[ὸν Θεὸν ὃ ἐπό]ησε [ν καὶ προσεκιθάρι]σε]ν Λιμήνι[οςΘ]οίνου.

9Les deux textes ont donc été composés et exécutés en 128 av. J.-C., comme l'indique sans doute ce que nous savons des festivités de la Pythaïde de Timarchos. Le texte du péan n° 2 évoque ὁ δὲ [Τεχνι]τῶν πρόπας ἑσμός, « l'essaim tout entier des Technites », ce qui dit assez clairement que l'année où ont été interprétées les partitions, les Technites de l'Attique étaient à effectif complet. Mais cela ne s'est produit qu'en 128 av. J.-C., puisque lors de la Pythaïde précédente, les Technites athéniens n'avaient délégué à Delphes que deux χοροδιδάσκαλοι qui instruisirent un chœur de trente-neuf enfants Pythaïstes (qui n'étaient naturellement pas des Technites). D'autre part, ma restitution du nom de l'autre compositeur dans le premier intitulé conforte cette hypothèse<sup>11</sup> : il s'agit d'Ἀθήναιος Ἀθηναίου, lui aussi Technite dionysiaque de l'Attique (l'ἈΘΗΝΑΙΟΣ du titre étant à accentuer non pas comme un ethnique, mais comme un nom propre). Pas plus que Liménios, il n'était présent à Delphes dix ans plus tôt.

10Qui étaient nos musiciens ? Dans le décret n° 47 qui énumère le nom de tous les artistes qui ont pris part à la Pythaïde de Dionysios, il est à remarquer que ni l'un ni l'autre ne sont définis comme μελοποιοί ou comme μελῶν ποιηταί. Ils sont rangés dans la catégorie à laquelle ils appartenaient ordinairement dans la σύνοδος et sont nommés à la place hiérarchique à laquelle leur donnaient droit leur rang, leurs fonctions ou leur ancienneté dans la compagnie. L'auteur du premier péan, Athénaios, fils d'Athénaios, n'est qu'avant-dernier nommé des trente-neuf Technites « qui ont chanté le péan » – une place bien modeste qui indique qu'il était probablement intégré depuis peu à la confrérie. Quant à Liménios, il est deuxième nommé des citharistes après Thoinos, fils de Thoinos, dans lequel on peut voir ou bien son père ou bien son frère<sup>12</sup>, mais qui était de toute façon un personnage considérable auquel la compagnie conféra d'importantes missions, comme l'attestent d'autres inscriptions de Delphes et d'Athènes<sup>13</sup>. Il est tentant d'en conclure que composer une œuvre musicale n'était pas tenu chez les Technites pour une fonction à plein temps ni pour une activité exceptionnelle, distincte de la pratique ordinaire du chanteur ou de l'instrumentiste. Il ne s'y attachait pas non plus de prestige particulier.

11Examinons de plus près les inscriptions (figures 3 et 4). Seul le premier péan est accompagné de signes musicaux de la notation vocale. Rien de plus normal. Il s'agit d'une œuvre vocale, d'une mélodie composée sur un texte. En revanche, le deuxième n'utilise pas la notation attendue : il est noté de bout en bout en signes instrumentaux, malgré ses dix strophes de texte. Pourquoi cette anomalie ? Elle ne doit rien au hasard ou à l'inadvertance puisque les signes instrumentaux sont d'une plus grande complexité que ceux de la vocale. Selon moi, cette entorse aux usages indique que le premier péan, composé par un chanteur, a été exécuté *a cappella*, par le seul chœur d'hommes, tandis que celui du cithariste a été interprété par le *tutti* des Technites, chœur d'hommes et instrumentistes, dans l'énorme formation orchestrale que détaille le décret relatif à la Pythaïde d'Argéios (97-96 av. J.-C.) pour « l'interprétation solennelle du grand péan traditionnel » (τὸν [...] πάτριον παιᾶνα μεγαλοπρεπῶς ὑμνήσαντες), ce péan n'étant autre que celui de Liménios : elle comprenait τὸν [...] διδάσκαλον τοῦ μεγάλου χοροῦ, « l'instructeur du grand chœur », cinq citharistes κιθαριστάς, trois citharistes associés (τοὺς ποτικιθαρίζοντας), six aulètes et soixante-quatorze choreutes, soit un effectif de quatre-vingt-dix musiciens (dont quatorze instrumentistes, plus leur chef ), tous nommément désignés<sup>14</sup>



[Agrandir Original \(png, 3,9M\)](#)

Figure 3

12Pourquoi les citharistes sont-ils divisés en deux groupes et à quelle réalité musicale correspond leur désignation ? Le premier, celui des citharistes désignés par le substantif normal κιθαρισταί, est le plus nombreux (cinq noms). Le second en comporte trois autres, évoqués non pas par le substantif composé attendu ποτικιθαριστάς (équivalent local de προσκιθαριστάς) mais par le participe présent substantivé οἱ ποτικιθαρίζοντες.

13La réponse se trouve dans la partition elle-même. Le relevé des échelles du péan de Liménios fait apparaître en effet que la pièce est composée sur deux échelles différentes, ou pour mieux dire, sur deux accords de cithare également partagés du point de vue du nombre des strophes. Ils ne peuvent être joués que par deux « pupitres » de cithares accordées différemment. Le deuxième pupitre a donc été confié à cinq instrumentistes « faisant office de secondes cithares » (manière laborieuse mais exacte de traduire οἱ ποτικιθαρίζοντες). Concrètement, l'accord des strophes 2, 3, 5, 6 et 8 est en *Hypolydien* diatonique sur les tétracordes des conjointes ou des disjointes, avec une gamme *Mi, Ré, Do, Si, La, Sol, Fa, Mi*. Les strophes 1, 4, 7, 9 et le προσόδιον sont en *Lydien* diatonique ou chromatique aux conjointes et aux disjointes sur une échelle *Mi naturel, Mi b, Ré, (Do), Si b, La, Sol, Fa*, auquel s'ajoute le *Si b* occasionnel à la strophe 9. L'accord *Lydien* diatonique et chromatique a naturellement été confié aux cinq citharistes ayant le plus de métier ou de prestige, parce qu'il est le plus difficile à obtenir sur l'instrument et parce qu'il inclut le début de l'hymne et son finale, les ποτικιθαρίζοντες ayant joué les strophes intermédiaires. Selon moi, le participe indique bien qu'il s'agit d'un emploi *occasionnel* de ces trois musiciens, par ailleurs citharistes titulaires dans la σύνοδος<sup>15</sup>



[Agrandir Original \(png, 7,5M\)](#)

Figure 4

## Les hymnes delphiques comme partitions

14Considérons à présent ces documents non plus en tant qu'inscriptions, mais en tant que partitions. Portons notre attention à la graphie particulière de leurs textes, qui n'est pas celle de textes métriques, mais qui est spécifique aux partitions musicales<sup>16</sup>.

## Graphie et rythmes

15Les compositeurs s'efforçaient d'en écrire le texte tel qu'il devait être prononcé par leurs chanteurs<sup>17</sup> (réel problème qui se pose toujours aux chefs de chœurs) et, puisque ces documents musicaux ne recourent pas à la notation rythmique, de manière à faire toujours apparaître la cadence de la partition. A la base de cette « altération » des mots, la nature du genre musical qu'est le péan, genre au rythme régulier ou « obligé ». Le poète, qui est aussi le compositeur, a l'obligation de respecter tout du long de son poème la carrure à cinq temps *stricto sensu* et doit trouver des mots dont l'alternance des brèves et des longues s'adapte aux schémas possibles de ce cinq temps. La graphie et le problème de la prononciation se posent donc dans les mêmes termes, avec une contrainte supplémentaire : les lois de l'écriture musicale (propres elles aussi aux genres « obligés ») imposent à la ligne mélodique d'épouser l'accentuation des mots. En d'autres termes, les syllabes atones d'un mot ne peuvent pas être chantées sur une note plus aiguë que sa syllabe pleinement tonique. On voit que les μελοποιοί grecs avaient une tâche bien rude.

16Ici, les poètes-compositeurs avaient à écrire un texte dont les mots devaient se plier d'une façon ou d'une autre au carcan rythmique du péon-crétique — disons de notre moderne 5/8. Si les métriciens alexandrins, Héphestion par exemple, admettaient les péons premiers, deuxième, troisième et quatrième, les documents delphiques prouvent que *musicalement*, les péons deuxième et troisième restaient inusités<sup>18</sup>. Selon moi, c'est que leur troisième temps n'est pas occupé par une brève, ce qui les rend étrangers à la structure qui est pour le rythmicien l'âme même du crétique (— ∪ —).

17Parmi les centaines de mesures que comportent les deux hymnes, on ne répertorie que neuf formules rythmiques : le crétique pur ou résolu (— ∪ —), le péon premier, pur ou résolu (— ∪ ∪ ∪), le péon quatrième, pur ou résolu (∪ ∪ ∪ —) et enfin, une forme que la métrique ne reconnaît pas, le pentabrique vrai ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ à cinq brèves consécutives, comme sur le μεγαλόπολις de la strophe 2, mesure 2, du premier péan. Les pentabriques de ce type n'apparaissent que dans l'hymne *a cappella*. On n'y en décompte pas moins de quinze, souvent associés deux par deux. Par des tours de passe-passe de toutes sortes, comme dirait Platon<sup>19</sup>, Athénaios s'est livré à une recherche effrénée des brèves, dont son confrère s'est abstenu. On ne trouve chez Liménios que trois pentabriques issus de péons premiers résolus (νᾶαδον ἐπε-, str. 3, mes. 3 ; -δεῖειαν ὄπα str 4, mes. 6 et enfin ἐλχεῖεις τρίποδα|, str. 6, mes. 3). Athénaios au contraire, a forgé jusqu'à treize brèves consécutives, en recherchant deux types de séries rythmiques. Dans celle qu'il affectionne le plus, il enchaîne un péon premier et deux pentabriques. C'est la structure rythmique caractéristique de sa strophe d'attaque, où elle revient à trois reprises (mes. 4 à 6 ; mes. 18 à 20 et mes. 25 à 27). L'autre série est constituée de deux pentabriques suivies d'un péon quatrième (str. 3, mes. 16 à 18). Athénaios abuse de cette combinaison : j'en ai décompté douze exemples dans son péan, alors que Liménios s'en montre fort économe. Dans un texte considérablement plus long, il n'y recourt que cinq fois.

18Soulignons qu'en *métrique*, la succession de deux péons en ἀντίθεσις est en principe prohibée, sans doute parce qu'elle crée six brèves consécutives qui donnent le sentiment du pair dans un rythme perçu comme impair par essence. Mais ce qui est contraire à la métrique est possible et même recommandé en rythmique, surtout dans le rythme péonique, que les rythmiciciens grecs, à la suite d'Aristoxène de Tarente, définissent justement comme pair/impair.

19Quelles sont les conséquences de la transformation des péons premiers et quatrièmes résolus en pentabraques ? C'est que le troisième temps des cellules à cinq temps (disons, pour être plus clair, de nos mesures à 5/8) est *toujours* occupé par une brève, et (c'est le fait le plus important), par une brève qui est *inhérente* à ces péons et non pas créée par la résolution d'une longue, comme ce serait le cas dans des péons deuxièmes ou troisièmes résolus.

20C'est, à mon sens, une constatation de grande portée quant au sentiment du rythme dans l'Antiquité et du rythme des péans en général : cela revient à dire que leur carrure rythmique n'était pas sentie comme *péonique*, mais comme *crétique*. Autrement dit, comme l'écrivent les théoriciens grecs, le péan était *stricto sensu* de genre dit « hémiole » non pas de forme 3 + 2, ni de forme 2 + 3, mais plus exactement de forme 2 + (1) + 2. Son axe central et le temps fort de sa battue sont une brève, autrement dit, le fameux « temps premier indécomposable » qui depuis Aristoxène de Tarente était l'unité de base et la référence de tous les rythmiciciens antiques. D'où mon choix de marquer cette battue par des coups de percussion au *tympanon* sur le premier temps, sur le troisième temps et sur le quatrième temps des cellules.

21C'est pour trouver ces rythmes-là que les mots subissent des altérations graphiques. Ainsi, à la mesure 20 de sa première strophe, Athénaïos récrit un remarquable Δεελφίσιν où l'*epsilon* de la première syllabe et où l'*iota* de la dernière syllabe ont été écrits deux fois, pour transformer chaque longue en deux brèves, sans plus tenir compte de la « quantité » métrique des deuxièmes voyelles, dont la scansion ferait toujours des longues par position<sup>20</sup>.

22Si Athénaïos a scindé les deux syllabes longues, c'est pour des raisons mélodiques aussi bien que rythmiques. Il ne voulait pas les faire chanter sur une seule note, équivalente à l'une de nos noires, mais sur deux notes différentes, toutes deux des croches. Les graphies artificielles correspondent donc à la ῥυθμοποιία ou traitement rythmique du texte poétique, et d'une manière qui bafoue les principes élémentaires de la pure scansion. C'est toujours le cas, soit lorsqu'une voyelle longue par position ou par nature (comme dans εούδρου ou dans Φοιοῖβον) est redoublée, soit lorsque divers artifices graphiques dissocient en deux éléments différents des diphtongues ou des pseudo-diphtongues, ainsi ἀγκλυταῖ-εις prononcé ἀγκλυτα-ις (str. 1, mes. 19) et le τα-ούρων de la str. 2, mes. 14)<sup>21</sup>. Dans une scansion purement mécanique, la dissociation de toutes ces diphtongues donnerait dans un cas, une brève suivie d'une longue, et, dans l'autre cas, deux longues, sans qu'on puisse jamais sortir de ce cercle vicieux. Dans nos partitions, les deux éléments des syllabes qui subissent un « traitement mélodique » se chantent sur des croches et sur deux notes différentes, parfois sur des sauts d'intervalles considérables : par exemple, Liménios fait chanter νᾶσον sur une octave descendante (str. 3, mes. 3). Ainsi en musique, deux brèves ne sont pas identifiables à une longue, et une noire n'est pas le substitut de deux croches.

### *Les « mots-mesures »*

23Je relève un dernier phénomène éminemment intéressant. Obtenant par les moyens que je viens de décrire des cellules rythmiques perçues par tout auditeur grec comme à cinq temps premiers indécomposables, les deux musiciens se sont efforcés de les faire sentir de façon encore plus spectaculaire en créant le plus possible de ce que j'appelle des « mots-mesures ».

24Chez Athénaios, il y en a dix – un nombre singulièrement élevé – toujours mis en valeur par leur enchaînement. Dans la première strophe qui compte vingt-huit mesures, il y en a cinq, *dont quatre de suite*. Ἐ[ρι] βρόμου est isolé à la mes. 5, puis (mes. 19 à 22) se succèdent Δεελφίσιν | Κασταλίδος|εοῦούρυ. La strophe 2 en comporte quatre, sur des pentabraques aux mes. 2 et 22 (μεγαλόπλις) – pentabrique vrai pour le premier, l'autre étant un crétique dont les deux longues sont résolues – et sur des crétiques dans les deux autres cas (mes. 25 : χρυσέα mes. 26 : δ'άδύθρου [ς]) ; il s'en trouve encore un dans ce qui subsiste de la strophe 3 (le péon quatrième de la mesure 10, ἀκρονιφή).

25Liménios les multiplie : cinq dans la première strophe, six dans la deuxième, deux dans la troisième, quatre dans la strophe 4, quatre aussi dans la 5, un seul dans la 6, quatre dans la strophe 7 (qui n'a que 13 mesures), deux dans la strophe 9 et six dans le προσόδιον (très mutilé). Ces « mots-mesures » apparaissent fréquemment à la mesure initiale ou finale des strophes. Dans le premier hymne, c'est le cas de la strophe 2, et dans le deuxième texte, c'est le cas dans cinq des six strophes dont le début ou la fin sont connus.

26Quels sont les mots concernés ? Il s'agit le plus souvent d'adjectifs hautement porteurs de sens (épithètes de dieux comme εὐλύραν ou ἐριβρομοῦν; qualificatifs divers du sanctuaire delphique comme δικόρυοφον, ἀκρονιφή et μαντόσου[νον] ; qualificatifs des Delphiennes, ἀγκλυταίεις) ; d'adjectifs qui qualifient la musique (un *aulos* μελίπνοος, des mélodies αἰόλοισι) ; l'essaïm des Technites qui « frappe avec le thyrsos », θυπσοπλήξ. Mots mesures aussi sur quelques verbes au présent (ἀμπεχεί) ou sur des participes présents et aoristes (πλεζάμενος λη (ι) ζόμενος). Mais ce qui retient le plus l'attention, c'est le pourcentage élevé de noms propres ou d'adjectifs dérivés de noms propres : ce sont, dans l'hymne d'Athénaios : Δεελφίσιν et Κασταλίδος et, dans celui de Liménios, Πιερίδες, Πύθιον, οὐράνιος, Νηηρέως, Ὠκεανός, Κυυνθίαν, Κεκροπίαι, Πισλλάδος, Δελφῶν, et Βάκχου<sup>22</sup>. Dans le *prosodion*, je crois bien qu'il faut également intégrer au décompte deux séquences conclusives des κῶλα en glyconien, Κρησίων et surtout Ῥωμσίων. L'effet recherché et produit était naturellement de mettre en valeur ces termes porteurs de sens par un rythme souvent obtenu artificiellement : j'en veux pour exemple, commun aux deux partitions, celui d'ἀμμβρότα (str. 3, mes. 12 d'Athénaios et str. 7, mes. 7 de Liménios).

## Esthétique musicale et μῦνσις dans les péans delphiques

27Ces analyses techniques permettent de tirer de multiples enseignements sur l'esthétique musicale de nos deux pièces, témoins de la musique du dernier quart du II<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

28Dans les décennies qui suivirent la découverte de ces inscriptions, et une fois établi qu'il ne s'agissait pas d'œuvres d'époque classique, jugées admirables à ce titre, les commentateurs modernes les ont souvent ravalées au rang de pièces un peu laborieuses, représentatives d'un

académisme officiel. Les opinions n'ont guère évolué depuis. C'est pourtant se montrer particulièrement injuste envers elles – et ne pas vouloir les entendre.

29 La vraie question n'est-elle pas de les juger comme le faisait un Grec de 128 av. J.-C. ? Le premier impératif n'est-il pas, au lieu d'en considérer exclusivement les textes, de les analyser comme des partitions musicales *dont les vers n'ont été écrits qu'en fonction des mélodies et des rythmes auxquels ils étaient destinés*. Considérons-les donc non point comme des créations de ποιηταί mais comme des œuvres de μελοποιοί ont subordonné leurs textes à la ligne mélodique et rythmique, et écoutons-les selon les valeurs et les critères en vigueur au moment où ils ont été écrits.

30 Depuis Platon et Aristoxène, il était admis que le plus important d'entre eux, sur lequel on jugeait qu'une œuvre musicale était parfaitement achevée, était la cohérence. Lorsque le texte, la mélodie et le rythme de la pièce musicale, λέξις ou λόγος, ἁρμονία et ῥυθμός, forment un tout parfait, alors, comme l'écrivaient Platon ou Aristide Quintilien, le μέλος mérite d'être qualifié de τέλειον<sup>23</sup>, parce que ses trois éléments, qui s'offrent simultanément à la perception auditive, produisent sur l'auditeur un effet unique, sans pouvoir être isolés les uns des autres. Denys d'Halicarnasse l'explique catégoriquement : dans la musique vocale, « les paroles se subordonnent à la mélodie et non pas la mélodie aux paroles » et « l'intervention du rythme et de la musique transforme [les quantités], par abrègement ou par allongement, *au point d'en inverser souvent les places*<sup>24</sup> : on n'adapte pas la mesure aux syllabes, mais les syllabes à la mesure<sup>25</sup> ». Les hymnes delphiques illustrent amplement les deux principes énoncés par le théoricien<sup>26</sup>

31 À mes yeux, cet ajustement étroit de l'ἁρμονία, du ῥυθμός et de la λέξις (énumérés dans cet ordre d'importance par les musicographes grecs) atteint son *summum* dans nos deux péans où, de bout en bout, la ligne mélodique épouse étroitement le sens des paroles. Telle est la μίμησις propre à l'esthétique musicale des Grecs. En quoi consiste-t-elle et de quelle manière concrète s'exprime-t-elle ici ?

32 Du point de vue de la μελοποιία, nos compositeurs se situent dans la lignée des Euripide et des Timothée qui n'hésitaient pas à enfreindre les règles pour gagner en expressivité. D'une manière générale, les péans delphiques respectent les multiples contraintes qui régissaient les rapports complexes entre ligne mélodique, rythme et accent, comme le veut le genre réglé qu'est le péan. En revanche, on répertorie quelques exemples où ces lois-là sont violées de façon spectaculaire — du moins pour l'oreille exercée d'un Grec de cette époque. C'est ainsi qu'Athénaios viole la loi de l'accent sur φερόπλοιο (str. 2, mes. 4-5) pour obtenir un beau chromatisme descendant qui se conclut sur un *Si b* irrégulier. Citons encore un effet auquel nous trouvons peut-être quelque afféterie. Évoquant le Parnasse « à la double cime » (δικούφον est un composé de son invention), le même Athénaios dote le mot de « deux sommets mélodiques », pour reprendre l'expression de Théodore Reinach. De la même façon, dans sa strophe 3, disant dans un bel oxymore comment Apollon révèle « aux mortels d'immortels oracles », le chanteur qu'est Athénaios a non seulement renoncé au mélisme descendant imposé par la finale périspomène dédoublée, mais il a exagéré l'effet en la faisant chanter sur un diton ascendant (l'équivalent de notre tierce majeure) dont le premier degré, un *Ré b*, introduit passagèrement une modulation chromatique. Ce qui n'est dans le texte qu'une platitude devient poignant grâce à la musique.

33 Suivi par d'autres éditeurs, Théodore Reinach s'était refusé à admettre ce *Ré b*. Selon lui, le lapicide aurait gravé un L au lieu d'un *Psi renversé* qui donnerait un *La b*, autorisé mais sans le moindre intérêt. L'admiratrice que je suis des travaux de Reinach n'en constate pas moins qu'à chaque fois où le signe gravé correspondait à un degré irrégulier ou introduisait un intervalle « anormal », Théodore Reinach y voyait une « erreur du lapicide » qu'il corrigeait pour obtenir une note ou un intervalle dits normaux. Ce faisant, il a dépouillé les deux péans de leur originalité et de leurs hardiesses. C'est ce qui a longtemps privé nos deux hymnes d'une de leurs deux signatures mélodiques essentielles – je veux parler de certains de leurs plus beaux chromatismes et surtout, de leurs sauts d'intervalles les plus audacieux et les plus expressifs, qui contribuaient le plus à la dramatisation mélodique du texte : sauts d'octaves à l'attaque des strophes, qui leur donnent tant d'élan et d'énergie, sauts de septième, sauts de neuvième et sauts de onzième, qui font toute la virtuosité et la virilité des strophes où la μίμησις musicale est portée à son comble. L'exemple le plus singulier est celui de la mes. 4, str. 6 de Liménios. Alors que le texte dit « toi qui possèdes le tépied oraculaire, monte vers cette crête du Parnasse... », ce βαῖν' se chante sur un *Fa grave*, une septième au-dessous de la série des *Mi* aigus qui l'entourent.

34 Quelles sont les strophes les plus affectées par ces sauts spectaculaires ? Celles qui décrivent le combat d'Apollon contre Python, mis en parallèle avec le péril de destruction du sanctuaire par les Galates, c'est-à-dire dans la strophe 3 d'Athénaios et dans les strophes 8 et 9 de Liménios dont on pourrait dire qu'elles introduisent le fameux nome pythique dans les péans. Les deux compositeurs ont ici rivalisé d'imagination et puisé dans toutes les ressources qu'offrait la μελοποιία antique : des textes véhéments où les sifflantes font entendre les « συρίγματα » et les grincements de dents de la « monstrueuse fille de la Terre », servis par une ligne qui monte dans l'aigu sur un feston chromatique par degrés conjoints lorsqu'est proféré le nom fatal de la « horde barbare des Galates », -ος δὲ Γαλατᾶν ἄρης, sur *Sol*, *Sol*, *La b*, suivi d'un *La naturel* extrême, pour redescendre sur le *La b*, qui met les barytons à rude épreuve et pousse les ténors aux limites de leur tessiture. Dans cette strophe, Athénaios introduit des variations chromatiques dans son échelle diatonique, en omettant systématiquement un degré (la *lichanos*). L'effet produit est sidérant : il nous fait entendre un système « néo-chromatique » dont l'intervalle central du tétracorde est distendu sur un ton et demi, d'où un impact dramatique certain, accru par la tension vers l'aigu extrême.

35 Dans ces passages où les compositeurs tirent un parti maximum de l'effort des chanteurs pour émettre les aigus, s'expriment aussi le péril de mort imminente encouru par le dieu et le péril de sacrilège et de dévastation du sanctuaire. Liménios a utilisé ces ressources-là dans sa strophe 9 de manière à susciter crainte et tremblement. Lorsque je l'ai fait travailler par le chœur d'hommes de l'Ensemble Kérylos, j'ai un temps redouté que ses difficultés restent insurmontables. Elle les accumule toutes sans exception : dans sa violence et avec ses contrastes, le texte impose en effet un *tempo* aussi rapide que les chanteurs peuvent le soutenir ; ses rythmes irréguliers sur une ligne construite sur des diaboliques sauts d'intervalles, sont autant de chaussetrappe pour les chanteurs et pour le percussionniste, le tout dans une tessiture extrêmement aiguë (on monte jusqu'au *Si b*, un demi-ton au-dessus du *La naturel* d'Athénaios).

36 Considérons ses premières mesures, dont manquent malheureusement les deux premiers temps. On a d'abord un saut d'octave descendante jusqu'à la note la plus grave de l'hymne (un *Mi*), puis une lacune d'une croche, suivie par une note excessivement aiguë, un *La naturel*, qui font sauter la voix d'un écart énorme (une sixte redoublée, c'est-à-dire une octave + une sixte

mineure) avec pour toute transition une croche, sans doute un *Mi* intermédiaire, à l'octave supérieure, exécutés, pour la première mesure, sur un péon quatrième, pour la seconde sur un pentabraque issu d'un crétique, suivi d'un péon quatrième, ce qui donne une succession de sept brèves. C'est une formule rythmique sans autre exemple dans les deux partitions, et très périlleuse à exécuter correctement, parce que sa progression mélodique est à contre-effet des appuis de la battue du cinq temps crétique. Décalage évidemment calculé, instabilité recherchée, qui accentuent le caractère dramatique du récit, au moment où le dieu et le sanctuaire affrontent le danger suprême.

37Par un puissant effet de contraste, après cette strophe tendue à l'extrême, éclate le triomphal προσόδιον. Liménios avait déjà joué sur l'opposition de deux strophes consécutives. Dans la strophe 7 est évoqué le départ d'Apollon de son île natale et son arrivée à Delphes, où la tête couronnée de laurier, il installe les fondations de son temple, strophe merveilleusement sereine, rayonnante de stabilité et de majesté, charpentée par l'équilibre et la symétrie des crétiques, mais qui sera suivie par la brisure dans le face-à-face avec Pythôn. La strophe 8, violente, furieuse, lancée par un saut d'octave montante, est celle du déchaînement du duel. Son premier épisode est presque entièrement construit sur des péons premiers et quatrièmes, qui ne sont en ἀντιθεσις qu'au moment où sur six brèves consécutives s'entendent le sifflement des flèches et le souffle chuintant du monstre expirant.

## Conclusion : deux partitions à la plus grande gloire d'Athènes, des Technites et de Rome

38En faisant composer et interpréter ces deux partitions lors de la Pythaïde de Dionysios, il faut bien avouer que les Technites dionysiaques de l'Attique n'ont pas seulement cultivé l'art pour l'art et n'ont pas seulement voulu montrer avec éclat la riche palette de leurs talents, à travers deux hymnes relevant du même genre, mais bien différents l'un de l'autre : le premier pour chœur, l'autre chanté avec un accompagnement orchestral très fourni. Leur objectif était également commercial et politique. En cette année 128 av. J.-C., en effet, si les Technites athéniens ont largement payé de leurs personnes pour célébrer la fête μεγαλοπρεπῶς, c'est également parce qu'ils s'efforcent d'obtenir le monopole des festivités à Delphes – un marché énorme que leur dispute la σύνοδος rivale de l'Isthme et de Némée, avec laquelle ils sont en conflit ouvert et même violent depuis dix ans. Au plus fort du litige, il avait même fallu un arbitrage des Romains, mais cet arbitrage avait tranché en faveur des Technites de l'Isthme.

39 Les privilèges (d'asylie, d'asphalie, d'atéleia etc.) avaient été pourtant accordés aux Technites de l'Attique εἰς πάντα χρόνον en 277 av. J.-C. En 134 av. J.-C. ils avaient dû solliciter des Amphictions le renouvellement. Un décret les leur octroya, en termes plus que tièdes [27](#) et avec une restriction capitale : on se dégage de toute responsabilité vis-à-vis des Romains, la fin du décret disposant non sans insistance que la décision ne sera effective qu'après avoir reçu l'approbation de Rome et « seulement si les Romains n'y opposent aucune objection ».

40Six ans plus tard, en 128, la situation des Technites de l'Attique reste donc plus qu'inconfortable. S'ils peuvent compter sur la protection inconditionnelle d'Athènes, il leur faut encore obtenir l'aval des autorités amphictioniques et celle des Romains. Dans le texte des deux

péans transparait clairement cette toile de fond politique, et Athénaios comme Liménios ne ménagent pas les flatteries vis-à-vis de toutes les autorités dont ils attendent le soutien.

41 Liménios célèbre d'abord les talents musicaux de sa compagnie, son ancienneté, ses liens avec Athènes. Les deux poètes font plus encore. Ils se livrent à une véritable propagande athénienne dont les thèmes principaux se retrouveront d'ailleurs dans le plaidoyer adressé à Rome par Athènes en 125<sup>28</sup>. Soulignons encore que les deux textes (surtout le deuxième) « atticisme » la légende d'Apollon. Ce n'est pas le palmier délien mais l'olivier, symbole d'Athènes, qui soutient l'enfantement de Lété : l'expression γλαυκά[α]ς ἐλαίας (n° 2, str. 1, mes. 25) est du reste mélodiquement mise en valeur par le chromatisme *Mi b* (paranète des conjointes) ; c'est à Athènes qu'Apollon fait étape lors de son voyage vers Delphes ; enfin c'est de l'Acropole même que Zeus lui confère, « de sa voix qui hante le roc », le don oraculaire, et qu'il fait de son fils le dieu Παιάν.

42Quant aux visées purement politiques, elles apparaissent peu dans le premier péan : il faut l'entendre comme une œuvre destinée à démontrer avant tout l'excellence musicale des Technites. C'est essentiellement dans le texte de Liménios, fils d'un personnage influent dans la σύνοδος, que les allusions sont les plus transparentes. Sa prière finale passe les normes habituelles. S'il appelle la protection de Lété, d'Artémis et d'Apollon d'abord sur Athènes, cité de Pallas, puis sur Delphes et sur ses habitants, puis sur les serviteurs de Bacchos que sont Technites, il conclut par une vibrante prière pour que s'accroisse perpétuellement la puissance des Romains, « conquise par les armes » afin que, toujours plus florissante, « elle aille de victoire en victoire ». Et c'est par le mot νικᾶν que se termine le προσόδιον, qu'on peut considérer comme le finale commun à ces deux hymnes (rappelons- nous le δέ second intitulé).

43Les deux péans ont-ils contribué restaurer la faveur des Technites athéniens ? Difficile question. Ce qui est sûr, c'est que l'hymne de Liménios devint le « péan traditionnel » des Pythaidés et qu'il fut joué solennellement jusqu'en 97-96 av. J.-C., comme l'attestent les inscriptions. Ce qui est sûr aussi, c'est que peut-être favorablement impressionnés par les efforts artistiques et par la générosité financière déployés par les Technites lors de la Pythaidé de Dionysios, les autorités du sanctuaire octroyèrent l'autorisation de faire graver les deux partitions en bonne place, à l'orthostate sud du Trésor des Athéniens. Et ce qui est avéré, c'est qu'à peine deux ans plus tard, la situation s'est entièrement retournée en faveur des Technites de l'Attique : le décret amphictionique de 125 av. J.-C. est plein d'un enthousiasme tout neuf à leur endroit et quand, en 112, le Sénat romain mettra un terme au conflit entre les deux confréries, son *sénatus-consulte* donnera définitivement gain de cause à la σύνοδος athénienne.

44Revenons pour finir à des considérations purement musicales. Dans l'*Orateur*, Cicéron indique comment il convenait d'écouter les vers des compositeurs lyriques grecs : « Pour certains rythmes, si l'on enlève la musique, on a l'impression de la prose, et cela même chez les meilleurs poètes parmi ceux que les Grecs appellent lyriques ; mais si on les dépouille de leur musique, il ne reste pour ainsi dire, qu'un discours nu » (55, 183-184). Le stoïcien Diogène de Babylone ne disait rien d'autre et en citait pour exemple tel poème de Créxos, « qui gagnait infiniment en dignité par sa musique, ainsi que les hymnes chantés par des chœurs à Ephèse et à Lacédémone<sup>29</sup> ». Voilà qui s'applique exactement aux péans delphiques dont les textes ne prennent toute leur intensité qu'associés à leur musique, avec leurs rythmes extraordinaires, qui attestent que la rythmique a ses raisons que la métrique ne connaît pas, avec leurs lignes

mélodiques si complexes, si surprenantes, si inventives, et si difficiles que seuls des athlètes de la voix comme l'étaient les Technites pouvaient les chanter. Que ni Athénaïos ni Liménios n'aient été de grands ποιηταί, peut-être ; mais l'un et l'autre nous ont laissé des œuvres de superbes compositeurs<sup>30</sup>.

### Légendes des figures

45Figure 1. Remontage des deux hymnes au musée de Delphes. Photo Philippe Collet, École Française d'Athènes.

46Figure 2. Archives de l'École Française d'Athènes, *Journal de la Grande Fouille*, en date du lundi 5 juin 1892, mentionnant la découverte des premiers fragments des hymnes (Inv. 526 et 517) et donnant le relevé de deux lignes surmontées de leurs signes musicaux. Photo Philippe Collet, École Française d'Athènes.

47Figure 3. Première colonne de l'hymne d'Athénaïos. Photo Philippe Collet, École Française d'Athènes.

48Figure 4. Colonne II de l'hymne de Liménios, suivie d'un décret plus tardif. Photo Philippe Collet, École Française d'Athènes.

### Notes

<sup>1</sup> *Journal de la Grande Fouille*, manuscrit, archives de l'École Française d'Athènes, p. 35.

<sup>2</sup> *BCH* 17 (1893), p. 569616 et Pl. XXI, XXI<sup>bis</sup>, XXII.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 153 et 181.

<sup>4</sup> *BCH* 18 (1894), p. 345-394 et Pl. XII, XII<sup>bis</sup>, XIX-XXII, XXV-XXVII.

<sup>5</sup> Ἐπειδὴ Κλεοχάρης Βιώνος Ἀθηναῖς (...) ποιητῆς μελῶν, (...) γέγραφε τῷ θεῷ ποθόδιόν τε καὶ ὕμνον (l. 2-3).

<sup>6</sup> *FD* III 2, n° 78.

<sup>7</sup> « L'auteur du deuxième hymne musical de Delphes », *CRAI* (1913), 4<sup>e</sup> série, p. 529-532.

<sup>8</sup> *FD* III 2, n° 47.

<sup>9</sup> Egert Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik, Sammlung, Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen*, Verlag Hans Carl, Nürnberg, 1970, n° 19-20, p. 58-76.

<sup>10</sup> Voir mon article « A proposito degli 'inni delfici' ad Apollo », *La musica in Grecia, a cura di B. Gentili e R. Pretagostini*, Editori Laterza, Bari, 1988, p. 205-218.

[11](#) « Les Hymnes à Apollon », dans *Corpus des Inscriptions de Delphes*, École Française d'Athènes, tome III, Paris, De Boccard, 1992. Sur les compositeurs de péans de circonstance à Délos et à Delphes, cf. Bélis A., *Musiciens dans l'Antiquité*, « La vie quotidienne », Paris, Hachette Littératures, 1999, p. 169-174.

[12](#) C'est à cette hypothèse qu'allait la préférence de Gaston Colin dans *CRAI* 1913, p. 530 : « manifestement son frère ».

[13](#) En 131 av. J.-C., sous l'archontat d'Epiklès, ce Thoinos, fils de Thoinos, proposa à Athènes un décret : il en fut le *rogator*, comme indiqué dans le texte (*IG II<sup>2</sup>*, 977).

[14](#) *FD III 2*, décret n° 48.

[15](#) Ces échelles musicales sont données strophe par strophe et commentées en détail dans Bélis A., *Hymnes delphiques à Apollon*.

[16](#) Les papyrus de l'*Oreste* et de l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide, le papyrus d'Oxford récemment identifié par Martin West comportent des graphies « musicales » des mots du même type.

[17](#) Avec quelques graphies approximatives.

[18](#) Du moins plus à cette époque.

[19](#) *Lois*, II 670 a : θαυματουργία

[20](#) Autres exemples : ΔΑΑΜΟΙΟ, péan n° 1, str. 4 (très mutilée).

[21](#) En règle générale, ευ devient εου, αυ devient αου, αι devient αει ou αιει.

[22](#) S'ajoute à cette liste le probable ἀαπ [λέτους], str. 7, mes. 6

[23](#) *République*, III, 398 repris par Aristide Quintilien, *De Musica* I, 4 et I, 12.

[24](#) C'est moi qui souligne.

[25](#) *De la composition stylistique*, VI, 11, 19 et 23 : Τάς τε λέξεις τοῖς μέλεσιν ὑποταττειν ἀξιοῖ καὶ οὐ μέλη ταῖς λέξεσιν(...). Ἡ δὲ ῥυθμικὴ καὶ μουσικὴ μεταβάλλουσιν αὐτὰς μειοῦσαι καὶ αὔξουσai, ὥστε πολλάκις εἰς τάναντία μεταχωρεῖν οὐ γὰρ ταῖς συλλαβαῖς ἀπευθύνουσι τοῦς χρόνους, ἀλλὰ τοῖς χρόνοις τὰς συλλαβὰς. Toujours soucieux de donner la primauté au texte, Platon avait milité en sens exactement contraire, justement pour condamner la pratique des compositeurs : conformément à la règle édictée quelques lignes plus haut, « l'harmonie et le rythme doivent s'accorder aux paroles » (*République* III 398 d). Comme on le voit, ce combat idéologique en faveur d'un style musical tombé depuis longtemps en désuétude devait rester à peu près sans effet concret.

[26](#) Denys d'Halicarnasse ne les formule justement que parce qu'il constate leur réalité dans la pratique des compositeurs anciens, comme Euripide, ou de ses contemporains.

[27](#) L'expression est de Georges Daux, *Delphes au II<sup>e</sup> et au I<sup>er</sup> siècles...*, p. 364 (je reprends ici les données essentielles du dossier fort complexe, telles qu'il a pu les reconstituer).

[28](#) Les lignes 11 à 19 du décret rappellent que « le premier collège des Technites a vu le jour à Athènes, dont le peuple est à l'origine de tous les biens de l'humanité. [...] Ce peuple qui avait reçu pour lui-même la révélation du blé en répandit la pratique parmi les Grecs ; c'est lui qui le premier a réuni un collège de Technites » : ces thèmes sont traités dans les strophes 3 et 5 du péan de Liménios.

[29](#) Cité dans le Περὶ μουσικῆς de Philodème, col. 124 = X 2 Neuebecker. Philodème conteste naturellement cette thèse qui veut que les mélodies aient un pouvoir supérieur au texte : pour lui, c'est strictement l'inverse.

[30](#) On peut entendre ces deux partitions dans le compact-disque *Musiques de l'Antiquité grecque et romaine : de la pierre au son*, 1996, n° 4 et 5, Ensemble *Kérylos*, dir. A. Bélis, réf. K 617-069.

## Table des illustrations



**Légende** Figure 1

**URL** <http://books.openedition.org/pur/docannexe/image/23698/img-1.png>

**Fichier** image/png, 4,5M



**Légende** Figure 2

**URL** <http://books.openedition.org/pur/docannexe/image/23698/img-2.png>

**Fichier** image/png, 2,2M



**Légende** Figure 3

**URL** <http://books.openedition.org/pur/docannexe/image/23698/img-3.png>

**Fichier** image/png, 3,9M



**Légende** Figure 4

**URL** <http://books.openedition.org/pur/docannexe/image/23698/img-4.png>

**Fichier** image/png, 7,5M

## Auteur

Annie Bélis

École Pratique des Hautes Études, Directeur de recherches au CNRS

© Presses universitaires de Rennes, 2001

Conditions d'utilisation : <http://www.openedition.org/6540>

[Apollon : de l'arc à la lyre](#)

[Quelques formes chorales chez Aristophane : adresses aux dieux, mimésis drama...](#)

## Lire

Accès ouvert

[Liseuse](#) [ePub](#) [PDF du livre](#) [PDF du chapitre](#)

Freemium

[Suggérer l'acquisition à votre bibliothèque](#)

## Acheter

### Volume papier

[Le Comptoir des presses d'universités](#)[Place des libraires](#)[leslibraires.fr](#)[Mollat](#)[Amazon.fr](#)[Amazon.com](#)  
[ePub / PDF](#)



# Presses universitaires de Rennes

## Plan du site

- Collections
  - [Spectaculaire | Cinéma](#)
  - [Spectaculaire | Théâtre](#)
  - [Géographie sociale](#)
  - [Tables des Hommes](#)
  - [Histoire](#)
  - [Interférences](#)
  - [Psychologie](#)
  - [Res publica](#)

## Suivez-nous

- 

Courriel :  
[webmestre@pur-editions.fr](mailto:webmestre@pur-editions.fr)

URL :  
<http://www.pur-editions.fr>

Adresse :



## Presses universitaires de Rennes

- [Nouvelles Recherches sur l'Imaginaire](#)
  - [Le sens social](#)
- [Tous les livres](#)
- Accéder aux livres
  - [Par auteurs](#)
  - [Par personnes citées](#)
  - [Par mots clés](#)
  - [Par géographique](#)
  - [Par dossiers](#)
- Informations
  - [À propos / Contacts](#)
- [Accès réservé](#)



- [Catalogue](#)
- [Auteurs](#)
- [Éditeurs](#)
- [Dossiers](#)
- [Extraits](#)



OpenEdition est un portail de ressources électroniques en sciences humaines et sociales.

- [Revues.org](#)
- [OpenEdition Books](#)
- [Hypothèses](#)
- [Calenda](#)

[OpenEdition Freemium](#)

En poursuivant votre navigation sur ce site, vous acceptez l'utilisation de cookies. [En savoir plus](#)